

## NURNBERG

Bayer. Landesgewerbeanstalt

16. Juli-18. September 1949: Kunstgut aus Nürnberger Kirchen (s. S. 172 dieses Heftes).

Germanisches Nationalmuseum

Ab 13. Aug. 1949: „Aus Goethes Tagen.“

## STUTTGART

Württembergische Staatsgalerie

Ab Juni 1949 werden aus den Beständen der Galerie Werke alter und neuerer

Meister sowie die moderne Abteilung im Museum der Bildenden Künste (Neckarstraße 32) wieder in ständiger Aufstellung gezeigt.

## WUPPERTAL

Kunst- und Museumsverein

14. August—11. September 1949: Sommerausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft. Aquarelle, Graphik, Plastik.

Studio für neue Kunst.

14. August—11. September 1949: Robert Stahl (Nürnberg), Bühnendekorationen.

## REZENSIONEN

EDUARD FLECHSIG: *Martin Schongauer*. Editions Sopal, Straßburg 1946.

XX, 410 Seiten, 41 Abbildungen.

Das bereits 1944 fertiggestellte Werk des inzwischen verstorbenen Gelehrten rollt den gesamten Komplex der um Sch. kreisenden Fragen nochmals auf und kommt zu Ergebnissen, die zur bisherigen Forschung in stärkstem Widerspruch stehen. Da die ausführlichen Kapitel, welche die Behandlung der äußeren Lebensumstände der Familie Schongauer unter Ausschöpfung des gesamten veröffentlichten Archivmaterials mit aufschlußreichen Betrachtungen über die allgemeine Situation von Künstler und Kunsthandwerk im 15. Jahrhundert verbinden, von allgemeinem Interesse sind, erscheint es notwendig, den Ergebnissen des Buches eine ausführliche Besprechung zu widmen. Fl. stützt sich ausschließlich auf die, wie es sich immer wieder gezeigt hat, in den seltensten Fällen eindeutige Archivalie, auf Einzelheiten der Bildgestaltung, Form und Größe des Monogramms, Einfall des Lichtes. Wenn er bei der Behandlung des Dominikaneraltars (Kolmar, Museum) schreibt (S. 365): „Es hat keinen Sinn, in der Frage, ob eigenhändig oder nicht, die Entscheidung von einer Vergleichung mit der überlebensgroßen Maria im Rosenhag abhängig zu machen. Das verbietet schon der Gegenstand der Darstellung, der gewaltige Unterschied in den Maßen und die ursprüngliche Bestimmung“, so bedeutet die Anerkennung dieser Einschränkung das Ende jeder Stilkritik. Wie anfechtbar aber Ergebnisse einer Betrachtungsweise sein können, die sich in der Hauptsache auf Einzelheiten, wie die Wiedergabe einer Zehe (S. 364) oder die ausgefallene Form eines Buchstabens (S. 385) stützt, zeigt sich gerade bei der Betrachtung dieses Altars, der für Fl. ein in allen Teilen eigenhändiges, der Kupferstichpassion weit überlegenes Meisterwerk darstellt. Der Vergleich jedoch der Höllenfahrt Christi, um nur diese von Fl. be-

sonders hervorgehobene Tafel zu erwähnen, mit dem Stich gleichen Inhalts (B. 19) zeigt, daß der Maler durch Weglassen des auf dem Boden liegenden Teufels und das halbe Aufrichten Adams die Bewegung, mit der der Christus des Stiches den Fuß auf den überwundenen Widersacher stellt, indem er sich gleichzeitig auf die Kreuzesfahne stützt und den knieenden Adam an der Hand faßt, ihres Sinnes beraubt hat. Außerdem hat die gesamte Komposition durch das Auseinanderziehen auf das Breitformat ihre eindrucksvolle Wucht verloren. Es kann kein Zweifel sein, daß der Stichfolge die zeitliche und künstlerische Priorität zukommt.

Die ersten sechs Kapitel, die Sch.s Lebensgeschichte zum Inhalt haben, setzen sich vor allem mit der These E. Buchners, die schroff abgelehnt wird, Schongauer sei bereits um 1435—40 geboren, auseinander. Die Gründe Buchners seien kurz wiederholt. Die Jahreszahl auf dem Schongauer-Bildnis des Hans Burgmair ist als 1453 zu lesen. Sch. trägt die Tracht der fünfziger Jahre und ist nicht älter als dreißig. Er wird 1465 zusammen mit dem sächsischen Maler Nikolaus Eisenberg zur Ausführung von Arbeiten an der Leipziger Universität immatrikuliert. Die Feststellung H. Buchheits, daß das Fischwunder des Meisters der Ulrichslegende (Augsburg, Ulrich und Afra) aus dem 6. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ein Porträt Sch.s enthalte, besteht zu Recht. Fl. sieht zwischen den beiden Bildnissen nur „eine nicht mal große Ähnlichkeit“ (S. 9), was bei der Verwandtschaft der Mund-, Kinn- und Nasenpartien eine Überspitzung bedeutet, wenn sich auch ein zwingender Beweis in diesem Punkt nicht führen läßt. Die dritte Ziffer auf dem Münchner Bild ist für Fl. unbedingt eine 8, deren unterer Teil beschädigt ist. Entgegen seiner Angabe ist aber der obere Teil keine geschlossene Schlinge, die Zeichnung auf Seite 14 irreführend. Damit verliert auch der Stich von A. Bartsch (Flehsig, Tafel 3) von 1808, der noch vor der Beschädigung der Zahl gemacht sein soll, jede Beweiskraft, da dort auch willkürlich die obere Schlinge geschlossen ist. Wie verschliffen eine 5 gezeichnet werden konnte, zeigt die Datierung auf dem Hans Holbein d. Ä. zugeschriebenen männlichen Bildnis in Wien (1505), und wie der obere Teil dieser Zahl zu einer Schlinge werden kann, die Datierung des männlichen Bildnisses des gleichen Meisters in Darmstadt (1515). Die unstrittene Zahl kann also sehr wohl als 5 gelesen werden. Auch hier ist absolute Eindeutigkeit also nicht zu erreichen, zumal die Inschrift auf einer Kopie des Münchner Bildes in Siena, wie Fl. annimmt und wie Buchner, der das Bild nachträglich daraufhin untersucht hat, mündlich bestätigte, sehr wohl aus dem 19. Jahrhundert stammen kann. Wenn allerdings der untere Teil der 8 damals eine geschlossene Schlinge gewesen wäre, hätte der Kopist die Zahl niemals als 5 lesen können. Das Münchner Bild trägt auf der Rückseite einen Zettel, der, wie Fl. betont, zweifellos von der gleichen Hand beschrieben ist, wie ähnliche Zettel auf der Rückseite der Bildnisse des Johannes Capistranus (Prag) und des Gailer von Kaisersberg (Augsburg). Die Aufschrift auf dem Zettel des Capistranobildnisses bringt nach ausführlicher Schilderung von Predigt und Spielkartenverbrennung in Augsburg 1452 die Bemerkung: „Das hat gesehen auch thamann burgkmair“, was Buchner veranlaßte, das Bildnis dem Vater Hans B.s zuzuschreiben. Fl. schließt nun aus der Gleichheit der Handschrift auf denzetteln, daß Thomann Burgkmair auch das Bildnis Schongauers

(München, A.-P.), und zwar in seinem jetzigen Zustand, 1483 gemalt habe. Das erscheint aber vollkommen unmöglich. Der Weg von dem wie aus einzelnen Teilen zusammengesetzten Profilkopf des Capistrano, über den 1490 entstandenen Gailer von Kaisersberg des Sohnes Hans — Fl. möchte es trotz der Inschrift auf der Rückseite auch Thomann zuschreiben — zu dem Bildnis Sch.s ist eindeutig. Der Pinsel H.B.s verrät sich in der Farbe. Aber auch das Urbild, das Röntgenaufnahmen unter dem jetzigen Zustand gezeigt haben, kann nicht erst 1483 entstanden sein, wie die Tracht mit dem hochgeschlossenen, verschnürten Kragen und die von der linken Schulter ausgehenden parallelen Röhrenfalten erkennen lassen. Auch in der Bemühung um eine genauere Lesung des z. T. zerstörten Zettels auf der Rückseite unterläuft Fl. ein Fehler, der wohl darauf zurückzuführen ist, daß er während des Kriegs keine Gelegenheit fand, das Original nochmals zu prüfen. Von einer schlechten Photographie getäuscht (T. 2) nimmt er an, das Wort „anno“ des Todesdatums in der 4. Zeile sei nachträglich, als der Zettel bereits zerrissen war, auf das Holz geschrieben und auch die falsche Jahresangabe 1499 gleichzeitig zugefügt worden. Das Wort ist aber in der gleichen Tinte geschrieben wie das übrige, auch die Zahl 1499 steht noch vollständig auf dem Papier. Diese Feststellung erscheint insofern von Wichtigkeit, als sie beweist, daß auch die noch so zuverlässig erscheinende Archivalie Irrtümer enthalten kann, wie hier das falsche Todesdatum des 1491 verstorbenen Meisters.

Zur Immatrikulation Sch.s in Leipzig nimmt Fl. an, daß der nach seiner Meinung damals ungefähr Dreizehnjährige zum Studium nach Leipzig geschickt worden sei, was nach Analogien dem Alter nach nicht unmöglich erscheint. Zugleich gelingt Fl. der Nachweis, daß der im gleichen Semester eingeschriebene Nikolaus Eisenberg nicht der Maler dieses Namens gewesen sein muß. In dem Bemühen, ein Geburtsjahr um 1452 für Martin nachzuweisen, wird in lebendiger Breite die Lebensgeschichte des Großvaters und des Vaters, beide mit dem Vornamen Kaspar, aufgerollt, allerdings ohne zu einem zwingenden Ergebnis zu kommen, da keine genauen Geburts- oder Heiratsdaten überliefert sind. Der Analogieschluß, daß weder sein Vater noch Martin die ältesten Söhne gewesen sein können, da sie nicht den Beruf des Vaters ausübten, ist nicht zwingend, zumal es bei Martin nicht ausgeschlossen ist, daß er zunächst in der Goldschmiedewerkstätte seines Vaters gelernt hat, wenn sich Fl. auch mit Recht entschieden gegen die Ansicht Lehns wehrt, Martin sei im Hauptberuf Goldschmied gewesen und ein großer Teil seiner Kupferstiche seien Vorlagen für Goldschmiede. Die beste archivalische Stütze für eine späte Ansetzung der Geburt, eine Zeichnung, die sich im 18. Jahrhundert in der Sammlung von Heinrich Heineken in Dresden befand, mit der Aufschrift: „Das hat hübsch martin gerissen im 1470 jor, do er ein junger gesell was. Das hab ich erfarn vnd Im zu ern daher geschriben im 1517 jor. Albrecht Dürer“, ist verschollen, ihre Zuverlässigkeit nicht mehr nachprüfbar. Hier mag Dürer geirrt haben.

Dagegen sprechen die von Fl. zusammengestellten Urkunden über Grunderwerb Sch.s eher für das frühe Geburtsdatum. 1477 kauft Sch. das Haus „Zum Schwan“ im Augustineräßchen in Kolmar, nachdem er bereits Besitzer von drei kleineren Häusern in der Schedelgasse war, für die er einen jährlichen Zins an das St. Martinstift zu zahlen hat

(erstmalig im Urbar von 1456 vermerkt). Doch wird die Richtigkeit dieser Eintragung dadurch in Frage gestellt, daß die Stelle nachträglich eingeschaltet ist (nach Waldner, Zeitschrift f. d. Geschichte d. Oberrheins N. F. 14, 1899, S. 72).

Das umfangreiche 7. Kapitel in Fl.s Buch ist Sch. als Kupferstecher gewidmet und bringt eine in wesentlichen Dingen von der bisherigen Forschung abweichende Darstellung der zeitlichen Reihenfolge der Stiche. Fl. stützt sich dabei vor allem auf äußere Merkmale. Es ist bekannt, daß Sch. die Form des „M“ seines Monogramms im Laufe seines Lebens geändert hat. Das „M“ mit geraden Schenkeln gilt allgemein als das frühere. Fl. stellt fest, daß auf allen mit diesem frühen Monogramm bezeichneten Stichen das Licht von links einfällt, während in einer späteren Gruppe die Beleuchtung von der anderen Seite kommt, um endlich in den späten Stichen wieder von links einzufallen. Für die frühe Gruppen kommt Fl. zu folgender Reihenfolge: B. 31, B. 29, B. 4, B. 6, B. 7, B. 33, B. 88, B. 47, B. 51, B. 23, B. 69. Als besondere Merkmale werden außer dem Monogramm und der Lichtführung von links die Verwendung von Kreispunzen und eine zunehmende Vergrößerung des Abstandes zwischen den Zeichen des Monogramms festgestellt. Auf den nach Fl. frühesten Stichen B. 31 (Maria auf der Mondichel), B. 29 (Maria mit dem Papagei) soll, wie auch auf B. 5 (Geburt Christi) das Monogramm später nachgeholt worden sein, da es auf bereits vorhandenen Linien sitzt. Der erste sofort bezeichnete Stich sei B. 6 (Anbetung der Könige) mit dem eng zusammengeschobenen Monogramm. Sch. hat aber auch auf zahlreichen späteren Stichen sein Monogramm auf bereits vorhandene Linien gesetzt, so daß der Abstand der Zeichen nicht als zuverlässiges Merkmal für die Entstehungsreihenfolge gewertet werden kann. Unglaublich erscheint die Stellung von B. 69 (Schmerzensmann), des Werkes, in dem Sch. Rogier van der Weyden am allerstärksten verpflichtet ist, am Ende der frühen Reihe. Der von Fl. beschriebene dritte Zustand der Platte existiert nicht, denn das auf T. 12 abgebildete Exemplar der Münchner Graphischen Sammlung ist silhouettiert und die Umrahmung und der überhängende Mantel Mariä nach dem Stich des Wenzel von Olmütz (T. 13) mit Tusche hinzugefügt, ebenso das Monogramm. Lehrs hat darauf bereits hingewiesen. Ganz aus den frühen Werken ausgeschieden und in die späteste Gruppe versetzt wird die große Kreuztragung (B. 21). Als Hauptgrund gibt Fl. die Kleinheit des Künstlerzeichens an. Die Kreuztragung gehört aber schon nach ihrem Charakter, als in Kupfer gestochenes Tafelgemälde, unbeschadet der von Fl. hervorgehobenen künstlerischen Qualität, in zeitliche Nachbarschaft der frühen Stiche aus dem Marienleben. Auch findet sich die nach Fl. nur bei den frühen Stichen verwendete Kreispunze. Mit dem Problem der Kreuztragung eng verbunden ist die von Fl. entschieden bejahte Frage der Eigenhändigkeit der Schlacht des Hl. Jakobus (B. 53). Die unvollendete, später mit dem Zeichen Sch.s versehene Platte wird allgemein einem sonst nicht faßbaren Schüler Sch.s zugeschrieben; Fl. sieht in ihr eine der frühesten Arbeiten Sch.s.

Die allgemeine Komposition der in geringer Tiefe auf flacher Bühne eng verschachtelten Figuren verbindet Kreuztragung und Jakobusschlacht. Dazu kommt die wörtliche Übernahme des in die Tiefe verschwindenden Zuges mit der Gestalt des Einzelreiters ganz

vorne. Außerdem finden sich sämtliche von Fl. als maurisch bezeichneten Eigenheiten der Tracht und der Zäumung der Pferde — F. nimmt Lichtwark folgend an, daß Schongauer auf seiner Wanderung bis nach Südspanien gekommen sei — ebenfalls in der Kreuztragung. Neben einer durchaus gekonnten Technik verrät die Jakobusschlacht eine sehr unklare Raumvorstellung (der Vordergrund rutscht steil nach unten ab), die zu den frühen Werken Sch.s wie auch zu der Kreuztragung in so schroffem Gegensatz steht, daß wir weiterhin in der Jakobusschlacht eine Kompilation nach der Kreuztragung und anderen Stichen Sch.s sehen möchten. Der Zug in die Tiefe wie auch der jugendliche Soldat mit dem geteilten Schild sind durch die Umkehrung beim Drucken ins Spiegelbild gekehrt. Auch in der Kreuztragung ist übrigens die dem Gefühl widersprechende Bewegung nach links durch die Umkehrung im Druck zu erklären.

An den Anfang der zweiten Gruppe mit Licht von rechts setzt Fl. die Törichte Jungfrau (B. 87), in der er ein gestochenes Bildnis, das erste in der deutschen Kunst, einer jungen Maurin erkennen möchte; er lehnt die Meinung von Lehrs (der hierin Wendland folgt), der untere Teil sei nachträglich ergänzt, mit dem Hinweis auf die unbedingte Echtheit des Monogramms schroff ab. Indessen hat Sch. sein Monogramm mit so vielen feinen Unterschieden gezeichnet, daß sich eine absolute Sicherheit nicht gewinnen läßt. In genau der gleichen Form kommt es, auch abgesehen von dem spiegelverkehrten S, nicht vor. Dagegen steht die tote Schraffierung der linken unteren Ecke in solchem Gegensatz zu dem lebendigen Nachfühlen der Plastik des Gesichtes und des Oberkörpers, daß Wendlands Meinung doch gerechtfertigt erscheint. Der Stich steht in seiner Technik, die eher die einer Federzeichnung als eines Kupferstichs ist, isoliert, läßt sich aber noch am besten mit späten Stichen wie der Verkündigung auf zwei Blättern (B. 1 und B. 2) vergleichen. In die mittlere Gruppe gehören nach Fl. auch die von Buchner als ganz früh angesehenen Stiche der Kreuzigung (L. 11) und des Hl. Sebastian (B. 66).

Zur letzten Gruppe mit Licht von links zählt Fl. 60 Stiche. Außer der Kreuztragung (B. 21) wird hierbei auch der große Kalvarienberg (B. 25) viel zu spät eingereiht. Die Form der mit Innenkreisen versehenen Nimben kann nicht als zwingendes Kriterium gewertet werden. Als Entstehungszeit der einzelnen Gruppen nimmt Fl. nach der von Lehrs aufgestellten, in einigen Punkten verbesserten Liste und nach einigen anderen Kombinationen Herbst 1471 — Frühling 1473, 1474—1475, 1475—1485 an.

Die Betrachtung der Zeichnungen Sch.s geht von den drei aus Dürers Besitz stammenden und viel umstrittenen Blättern mit dem Datum 1469 aus (Segnender Heiland, London; Feuer anfachendes Mädchen, London; Christus als Weltenrichter, Paris), die Winkler in sein Corpus wieder als eigenhändige Zeichnungen Dürers nach Sch. aufgenommen hat. Fl. stützt sich auf die Aufschrift Dürers auf dem Pariser Blatt und hält unbedingt an der Autorschaft Sch.s in Erfindung und Ausführung fest. Die übrigen Zeichnungen Sch.s bespricht Fl. nur kurz.

In der Beurteilung der Malwerke steht Fl. unter dem Zwange der Annahme, Sch. sei um 1452 geboren. Die von E. Buchner als frühe Werke veröffentlichten Tafeln (Ent-

hauptung des Hl. Johannes, München, A.-P., Drachenkampf des Hl. Georg, Kolmar) kommen für ihn schon deshalb nicht als Werke Sch.s in Frage. Die Flügel des Orliac-Altars (Kolmar) werden zwar als eigenhändig anerkannt, aber um 1488 datiert. Das ist stilistisch wiederum ganz ausgeschlossen, wie ein Vergleich mit der späten Verkündigung (B. 1 und 2) beweist. Die Verwandtschaft mit dem Verkündigungengel des Columba-Altars, die noch weichen, teigigen Falten, die auf dem Leib in parallelen Röhren verlaufen, der ovale, volle Kopftypus, der unmittelbar an die Maria im Rosenhag erinnert, sprechen für Buchners Ansetzung um 1466. Zwischen den kleinen Tafelchen (Maria von Engeln gekrönt, ehem. Frankfurt; Maria in der Mauer, ehem. München; Anbetung der Hirten, Berlin; Hl. Familie, München und Wien) sieht Fl. keinen großen zeitlichen Abstand, sie sollen im ersten Jahr nach der Rückkehr von der Wanderschaft, also 1472 nach Fl.s Annahme, entstanden sein. Auch hier müssen wir widersprechen. Ein Bild wie das Wiener, das den Stil Sch.s in voller Reife zeigt, kann nicht ein Jahr nach der von Fl. ebenfalls anerkannten und in die Wanderjahre gesetzten, noch vollständig von niederländischem Formengut abhängigen Maria im Gemach in Basel entstanden sein. Über die Stellung des aus der Sammlung Sepp nach Boston gelangten Gemäldes, das bisher allgemein als eine Kopie nach der Maria im Rosenhag bezeichnet wurde, von Fl. aber als originale Vorarbeit für dieses Gemälde angesehen wird, läßt sich ohne Kenntnis des Originals Endgültiges nicht sagen. Eine Ansetzung vor der Maria im Rosenhag erscheint uns allerdings kaum möglich. Die Gründe, die Fl. dazu führen, ein Werk zweiter Qualität, den kaum vor 1490 entstandenen Dominikaneraltar (Kolmar), als in allen Teilen eigenhändiges Werk Sch.s zu bezeichnen, wurden bereits mitgeteilt.

Die Bedeutung des Meisters für die deutsche Kunst ist so groß, daß es außerordentlich bedauerlich erscheinen muß, daß auch das Werk Flechsig keine endgültige Klärung der schwebenden Fragen herbeiführen konnte.

JULIUS BAUM: *Martin Schongauer*. Anton Schroll & Co., Wien 1948. 80 S., 211 Abb.

Die Aufnahme Martin Schongauers in die Serie der Künstlermonographien der Sammlung Schroll erscheint deshalb besonders begrüßenswert, weil das reiche, diesen Bänden beigegebene Bildmaterial es möglich machte, nahezu das ganze Werk des Meisters, wie es sich der neueren Forschung darstellt, abzubilden und zur Diskussion zu stellen. Der ebenso in die Literatur wie in das Werk des Künstlers einführende Text stimmt in der Beschreibung des Lebens Sch.s und seiner Brüder im allgemeinen mit Flechsig's Ansichten überein. Ohne eine Entscheidung über das fragliche Datum auf dem Münchner Bilde zu treffen, wird die Zeit um 1453 als wahrscheinliches Geburtsdatum angenommen. Damit steht allerdings im Widerspruch, daß B. den Eintrag von 1469 im Urbar des Martinsstiftes in Kolmar als verläßlich ansieht, womit der 16jährige Sch. bereits Besitzer von 3 Häusern gewesen wäre. Die Annahme des späten Geburtsjahres führt zwangsläufig zur Ablehnung der frühen, mit Sch. in Zusammenhang gebrachten Tafeln (Stauffenberg-Altar, Kolmar; Drachenkampf, Kolmar; Enthauptung des Johannes, München), die vielmehr als der Grund angesehen werden, aus dem die Kunst